



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino – Walk Cheerfully (1930)

Schweinitz, Jörg

Other titles: «Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino: WALK CHEERFULLY (1930)»

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-164905>

Book Section

Originally published at:

Schweinitz, Jörg (2018). Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino – Walk Cheerfully (1930). In: Becker, Andreas. Yasujirō Ozu und die Ästhetik seiner Zeit – Yasujirō Ozu and the aesthetics of his time. Marburg: Büchner, 13-32.

Andreas Becker (Hg.)

YASUJIRŌ OZU UND DIE ÄSTHETIK SEINER ZEIT

// YASUJIRŌ OZU AND THE
AESTHETICS OF HIS TIME



BÜCHNER

Besuchen Sie uns im Internet:
www.buechner-verlag.de

Andreas Becker (Hg.)
Yasujiro Ozu und die Ästhetik seiner Zeit

ISBN (Print) 978-3-96317-111-6
ISBN (ePDF) 978-3-96317-607-4

Copyright © 2018 Büchner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg
Bildnachweis Umschlag: © Nanaé Suzuki
Druck und Bindung: Schaltungsdienst Lange oHG, Berlin
Die verwendeten Druckmaterialien sind zertifiziert als FSC-Mix.
Printed in Germany

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

Vorbemerkung	9
Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino: <i>Walk Cheerfully</i> (1930)	13
<i>Jörg Schweinitz</i>	
City Girls: Ozu und die frühen Stars des japanischen Films am Beispiel von <i>Woman of Tokyo</i> (1933)	33
<i>Kerstin Fooker</i>	
Wenn die Frau aus Tōkyō eine Million hätte: Eine Interpretation der Ernst Lubitsch-Sequenz aus Yasujirō Ozus <i>Woman of Tokyo</i> (1933)	61
<i>Andreas Becker</i>	
Ozu and War: From Nostalgia into Reality	69
<i>Woojeong Joo</i>	
Die Struktur des Schicks im Film: Yasujirō Ozu und Shūzō Kuki	95
<i>Kayo Adachi-Rabe</i>	
Method Directors. Susumu Hani and Yasujirō Ozu: a Comparative Approach across Paradigms	125
<i>Marcos P. Centeno Martín</i>	

Einfach(es) Essen im Film? Edwards' <i>Breakfast at Tiffany's</i> (1961) und Ozus <i>The Flavor of Green Tea Over Rice</i> (1952)	153
<i>Stefanie Kreuzer</i>	
Japanizität oder filmische Ästhetik? Perspektiven und Thesen zur Ozu-Rezeption in Westeuropa	167
<i>Simon Frisch</i>	
Autorinnen und Autoren	189



Gangster, dampfende Kessel und die poetische Aneignung transnationaler Erfahrungen mit dem Kino: *Walk Cheerfully* (1930)

Jörg Schweinitz

Wenn heute in Europa Filme von Yasujirō Ozu aus den frühen dreißiger Jahren gezeigt werden, in denen es um Gangster und Großstadtleben geht, so ist die Verblüffung über die Modernität dessen, was man da allein schon in der diegetischen Welt sieht, weithin groß – zumindest unter solchen Zuschauern, die nicht zu den näheren Kennern der *japanischen* Kulturgeschichte gehören. Einerseits verwundert die ›verwestlichte‹ moderne urbane Szenerie, die hier vielfach traditionell Japanisches durchdringt, überlagert, sogar teilweise verdrängt. Andererseits überrascht die Figurenwelt aus dem modernen Gangstermilieu, die klare Hollywoodassoziationen – vor allem zum Genrekino um 1930 – aufruft. Mit beidem rechnen heutige Europäer im japanischen Kino von 1930 kaum. Denn nach wie vor entspricht es nicht den verbreiteten hiesigen Vorstellungen über das Japan jener Zeit. Letztere orientieren sich noch immer stark an Bildern traditioneller japanischer Kultur.

Im kulturgeschichtlichen Diskurs hingegen taucht, verbunden mit dem Blick in jene Welt der japanischen Moderne, regelmäßig das Schlagwort von der ›Amerikanisierung‹ Japans auf, die sich damals vollzogen habe. Tatsächlich führen Ozus Gangsterfilme – insbesondere *Walk Cheerfully* (*Hogaraka ni ayume*, 1930), der hier pars pro toto eingehender betrachtet werden soll – nicht allein in eine exponiert moderne Großstadtwelt, die in vieler Hinsicht der des zeitgenössischen Westens ähnelt, sie zeigen auch einiges, das man aus den imaginären Welten des amerikanischen Kinos kennt. Dazu gehören auch Gangster im amerikanischen Sinne, die es in der japanischen Realität um 1930 in dieser Form wohl gar nicht gab (siehe Hoch 2003: 79). So gesehen zeugen die Filme

tatsächlich von einer ›Amerikanisierung‹ der Imagination, genauer sollte man sagen: Sie feiern Amerikanisches erkennbar als Faszinosum, sie führen es mit Ostentation als Phänomen des modernen Lebens vor.

Dies zeigt bereits ein erster Blick auf die Figuren und ihre Umgebung. In *Walk Cheerfully* wirken die Filmgangster in vieler (wenngleich nicht in jeder) Hinsicht wie Imitationen entsprechender amerikanischer Kinovorbilder. Das betrifft schon die Art ihres Auftritts und ihres äußeren Signalements, also Anzüge, Hüte, Accessoires und Frisuren, ebenso viele kleine ausgestellte Ticks, typische Gesten und lässige Posen und teils auch die Art ihres Agierens und übergreifenden Handlungsprogramms. So evident diese Parallelen sind, so unmissverständlich zeichenhaft und geradezu lustvoll stellt der Film tatsächlich seine Bezugnahme auf das amerikanische Kino in vielen Details zur Schau. Dabei verweisen nicht allein die Filmgangster und die sie umgebenden Figuren ganz offensichtlich auf Amerikanisches. Es sind auch Räume und Objekte, wie man sie aus Genrefilmen Hollywoods kennt, in denen sie als Topoi der Moderne mit geradezu symbolischer Dimension regelmäßig wiederkehren. Dazu gehören in *Walk Cheerfully* der Box-Trainingsraum als ein zentraler Raum des Films, der Golfplatz als Ort zur Ausstellung von Herrschaftsgehebe und dubiosem Neu-Reichtum, eine städtische Bar, die moderne Bürowelt voller Telefone und Schreibmaschinen als gern gezeigte technoide Symbolinstrumente der neuen Angestelltenschicht. Weitere prominent inszenierte Objekte weisen in dieselbe Richtung: das Auto des Protagonisten, die ausgestellte Präsenz von Autos überhaupt, ein Billard, das Grammophon und schließlich eine Fülle von vorwiegend (freilich nicht nur) amerikanischen Plakaten an den Wänden der Innenräume, die – so wie die Räume selbst – für einen Lebensstil im Sinne moderner, transnationaler Populärkultur stehen. Hinzu kommen immer wieder exponierte Schriften an Wänden und Häusern, von englischsprachigen Handschriften im Interieur (etwa: »I'm an expert in shooting«) bis zu groß ins Bild gesetzten Leuchtreklamen auf Englisch – wie »Hotel N° 5« – im Stadtraum. Auch haben manche erzähltechnische Momente und filmische Kunstgriffe, sogar einzelne Szenen als Ganze ihr Vorbild im amerikanischen Kino, in den Stereotypen des Gangstergenres gene-

rell oder auch in einzelnen konkreten Filmen. Dem entspricht die Beobachtung von David Bordwell (Bordwell 1988: 197):

Ozu's borrowings are evident. The basic story – the racketeer who reforms through the love of the good woman, while the bad girl and his old companions try to lure him back – derives from the late 1920s rash of American gangster films. The saloon scene is an elaboration of the scene in the Dreamland Café in Sternberg's *Underworld* (1927).

Stellt man nun zusätzlich in Rechnung, dass Ozus Gangsterfilm vor dem Hintergrund einer unter der urbanen Jugend im Japan der zweiten Hälfte der 1920er Jahre weithin verbreiteten populären Begeisterung für das moderne Amerika situiert ist, und dass er in vieler Hinsicht an den Erfolg von Yasunari Kawabatas extrem populären Roman *Die rote Bande von Asakusa* anknüpfte, der (1929 zunächst als Zeitungsroman in Fortsetzungen und 1930 als Buch erschienen) selbst Teil an dieser Begeisterung hatte,¹ dann liegt es sehr nahe, Filme wie *Walk Cheerfully* einer Tendenz zur ›Amerikanisierung‹ der japanischen Kultur und des japanischen Kinos zuzuschlagen.²

Aus deutscher Sicht drängen sich – mit Blick auf die eigene Kulturgeschichte der 1920er Jahre – einerseits diesen Eindruck unterstützende Parallelen, andererseits jedoch auch Zweifel auf. War doch in Deutschland der Diskurs über die ›Amerikanisierung‹ zahlloser Lebensbereiche, darunter auch des Films, spätestens seit Mitte des Jahrzehnts eine feste Größe des intellektuellen Lebens. Deutsche Reporter und Reiseschrift-

-
- 1 Kawabata hat die Handlung seines erfolgreichen Romans, der die moderne Gangsterfigur des *yotomono* in die japanische Literatur einführt, in Asakusa angesiedelt, in den 1920er Jahren das Vergnügungsviertel von Tōkyō, das nach dem verheerenden Erdbeben von 1923 als moderne Vergnügungsmeile aufgebaut wurde. Der Roman erzählt in moderner Sprache von einer Kinderbande, die durch das Viertel streift, und reflektiert den Zwiespalt zwischen neuem und traditionellem Japan.
 - 2 Erste Versuche, stilistisch-narrative Eigenarten des amerikanischen Films auf das japanische Kino zu übertragen, gehen übrigens auf Henry Kotani zurück, der zehn Jahre zuvor mit seinen beiden Filmen *Shima no onna* (1920) und *Gubijinsō* (1921) diese Form des kulturellen Transfers anstieß.

steller zog es zu Hunderten in die USA, und alle hatten sie das Gefühl hier die potentielle Zukunft der eigenen Kultur zu besichtigen (siehe dazu Schütz 1988). Die einen blickten sich mit Abscheu in dieser neuen Welt offen ausgesetzter kapitalistischer Rationalität und Warenproduktion um, manche mit unverhohlener Begeisterung, die meisten mit eher ambivalenten Gefühlen.

Sprachen vor dem Ersten Weltkrieg deutsche Kulturkritiker wie Walter Rathenau, wenn sie auf die Modernisierung von Industrie und Gesellschaft blickten, noch überwiegend von der »Mechanisierung der Welt« (Rathenau 1912: 45–94) und des Lebens, so wurden nun die um 1925 machtvoll anspringenden Modernisierungsprozesse zumeist unter dem Leitbegriff der »Amerikanisierung« des Lebens und der deutschen Kultur abgehandelt. So etwa die Rationalisierungskonjunktur mit ihrem Standardisierungsboom, die Entstehung der modernen Angestellten-schicht und einer neuen medial gestützten Populärkultur, die in urbanen Vergnügungszentren, in Luna-Parks oder in neuen und ganz neuen Medien ihren Ausdruck fand – wie Radio, Schallplatte und Kino, das am Ende des Jahrzehnts zum Tonfilmkino zu werden begann. Hinter dem Label »Amerikanisierung« stand vor allem der mit dem Ersten Weltkrieg entstandene Modernisierungsvorsprung der USA und die gleichsam zeichenhaft erscheinende Tatsache, dass die aktuelle Modernisierungsrunde in der deutschen Wirtschaft und Gesellschaft durch den amerikanischen Dawesplan von 1924 ökonomisch befeuert wurde. Mit diesem Plan, der Kredite bereitstellte, setzte nach der Inflationszeit ein Wirtschaftsboom ein, der zugleich auch einen Boom des direkten amerikanischen Kultur- und insbesondere Filmexports nach Deutschland ermöglichte. Der Filmhistoriker Thomas Saunders spricht von einer »cultural invasion without parallel since the age of Napoleon« (Saunders 1994: 117). Dennoch, viele Kulturhistoriker sind sich heute darüber einig, dass das von den Zeitgenossen verteilte Amerikanismus-Etikett zu kurz greift, sobald es darum geht, das Wesen der deutschen Entwicklung zu erfassen. Oberflächlich plausibel, überdeckt es doch die Erkenntnis, dass die meisten ökonomischen, soziologischen und kulturellen Trends dieser Moderni-

sierungsphase durchaus in der *Logik der eigenen kulturellen und wirtschaftlichen Entwicklung* lagen (siehe dazu Maier 1970: 53–55).

Warum gehe ich darauf so dezidiert ein? Es scheint mir wichtig, klar zu unterscheiden zwischen der jeweiligen historischen Amerika-begeisterung (resp. auch Amerikaskepsis), also der *Wahrnehmung und Thematisierung* der Modernisierungsprozesse als ›Amerikanisierung‹ im zeitgenössischen Diskurs einerseits und dem *eigentlichen Prozess* der Modernisierung andererseits, dessen Kern analytisch nicht getroffen wird, wenn man ihn als einfache Einflusskonstruktion begreift, da er jeweils eigenständige ökonomische und soziokulturelle Wurzeln und Triebkräfte hat und sich in vielen entwickelten Ländern, so auch in Japan, zur selben Zeit recht ähnlich vollzog.

Dass solche Entwicklungsparallelen – gerade auch in kultureller Hinsicht – damals in Deutschland durchaus gesehen wurden, darauf deutet schon das Interesse der zeitgenössischen deutschen Presse am modernen Japan hin. So bringt, um nur ein Beispiel zu nennen, das ein Schlaglicht wirft, die Berliner Illustrierte *Der Welt Spiegel* (Beilage zum *Berliner Tageblatt*) am 3. August 1930 als Coverbild das Foto einer kleinen Chorusline japanischer Tänzerinnen und titelt: »Das neue Japan. Girl[s] eines Revuetheaters in Tokio bei einer Tanzprobe« (Abb. 1).



Abb. 1: Titelseite von *Der Welt Spiegel*, Beilage zum *Berliner Tageblatt*, 3. August 1930

Die Figur des ›Girls‹, die im deutschen und europäischen Diskurs längst als eine Zentralfigur der (als amerikanisiert aufgefassten) urbanen Moderne galt und vielfach auch von Intellektuellen in diesem Sinne thematisiert, gar zum Symbol erhoben worden war (so von Giese 1925 und Kracauer 1977), erscheint hier nun als Symptom eines *transnationalen* kulturellen Trends in der Moderne, der auch vor Japan nicht halt macht (siehe auch Baskett 2008). Dass dieses Motiv ein Titelbild wert war, hängt zweifellos auch damit zusammen, dass seine Modernität im traditionell als exotischer Ort vorgestellten Japan ein spektakuläres Moment besaß.

Schaut man eingedenk all dessen auf Yasujirō Ozus Gangsterfilm *Walk Cheerfully*, so ist zu bedenken: So wie hinter dem Diskurs der ›Amerikanisierung‹ in den 1920er Jahren letztlich ein transnationaler Trend ökonomischer und sozialer Modernisierung steckte, der auch beim Blick auf Japan nicht einfach allein als bloße Einflussgeschichte Amerikas gelesen werden kann, so wären auch Modernephänomene im japanischen Kino, darunter in den Filmen von Ozu nur halb verstanden, wollte man sie *allein* als imitative Anleihen bei amerikanischen Genres – hier beim Gangstergenre – deuten.

Ozus Filme um 1930 begleiten ganz offensichtlich den konfliktreichen Weg des Bruchs mit Traditionen in ein Japan der Moderne auf reflektierende Weise und voller ambivalenter Faszination. Bei näherer Betrachtung erweisen sie sich als weit mehr als *nur* als ein Kino spielerischer Nachahmung amerikanischer Muster. Sie haben, so denke ich, einerseits Anteil an einer transnationalen kulturellen Moderne und zeugen andererseits – wie noch zu zeigen sein wird – auch von der Reibung an dieser. Zugleich setzen sie sich zur internationalen *kinematographischen* Moderne ins Verhältnis. Darauf deutet schon oberflächlich hin, dass in *Walk Cheerfully* längst nicht nur populäre Hollywood-Imaginationen aufscheinen, sondern sich auch Parallelen mit (und Referenzen zu) europäischen Bild- und Erzählwelten beobachten lassen, vielfach zu solchen mit Wurzeln in der Film-Avantgarde.

So wie es sich in der Kulturgeschichtsschreibung – etwa mit dem Schlagwort *entangled history* – immer stärker durchsetzt, jenseits ein-

facher Einflusskonstruktionen strukturelle Ähnlichkeiten, Verbindungen, Verflechtungen und Austauschbeziehungen zeitgenössischer Kulturen ganz unterschiedlicher Weltregionen auf dem Weg in die Moderne zu betrachten (siehe Conrad/Randeria 2002), so scheint mir das auch für die Filmgeschichtsschreibung geboten. Ozus Filme, und gerade die Gangsterfilme um 1930, lassen sich in diesem Sinne als ästhetische Äußerungen untersuchen, die Anteil am *internationalen Diskurs der kinematographischen Moderne* haben. An einem kulturell vielstimmigen Phänomen, das offenbar in den verschiedensten Ländern – bei vielen Unterschieden und Besonderheiten – doch auch strukturelle Gemeinsamkeiten und komplexe Interaktionen aufweist. Die in japanischen Filmen anklingende Amerikabegeisterung verweist mithin auf *ein* Diskursmotiv und *eine* Dimension *dieses* transnationalen Prozesses.

Mit Karl Sierek könnte man von einer globalen »filmischen Bilderwanderung« sprechen, die in Japan neben der amerikanischen auch europäische Kulturen und Kinematographien einbegriff, Rückwirkungen in diese Kulturen hatte und sich vor dem Hintergrund ähnlicher Erfahrungen mit der Modernisierung im jeweils eigenen Land vollzog.³ So hatte sich, wie Keiko Yamane berichtet, bereits Anfang der 1920er Jahre in Japan ein extensiver Filmimport entwickelt, der 1920 bis 1922 sogar die Eigenproduktion quantitativ übertraf.⁴ Im Zuge dessen hatten schon 1923 allein drei amerikanische Firmen in Tōkyō einen eigenen Verleih etabliert (siehe Yamane 1985: 13). Tatsächlich waren aber spätestens in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre nicht allein amerikanische Filmimporte auf japanischen Leinwänden präsent und setzten hier mit ihrer

3 Ich beziehe mich hier auf das Manuskript des bei Redaktionsschluss noch unveröffentlichten Bandes von Karl Sierek, *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949*. Die Rolle, die der japanische Filmkaufmann Kawakita Nagasama in den 1920er und in den 1930er Jahren in diesem Dreieck spielte (unter anderem für den Import deutscher Filme, vor allem der Ufa, nach Japan), wird darin fokussiert.

4 Am stärksten war der Überschuss 1921, als 10619 Filmrollen Import nur 3277 Rollen Eigenproduktion gegenüberstanden; ab 1923 wendete sich das Verhältnis zugunsten der Eigenproduktion; der Filmimport wuchs indes ebenfalls weiter (siehe Yamane 1985: 13).

Erzählweise und ihrem kinematographischen Repräsentationsmodus Standards, die schrittweise und zumindest partiell von der japanischen Filmproduktion angeeignet wurden – von einer Filmproduktion, welche ursprünglich aus japanischen Traditionen heraus ihre eigene, differente Art der filmischen Repräsentation entwickelt hatte (siehe Lewinsky 1997). Vielmehr kamen gleichzeitig auch Austauschprozesse mit Europa in Gang, vor allem mit dem deutschen und dem französischen Filmbetrieb, sodass das japanische Publikum auch europäische Filme zu sehen bekam. Sierek berichtet davon, dass darunter – z. B. 1928 und in den Folgejahren – auch mindestens fünf bis sechs deutsche Filme im Jahr waren (und in der Gegenrichtung auch einige japanische Filme deutsche Kinos erreichten).

Japanische Filmprofis kannten zudem weit mehr als die in Japan gezeigten Filme; man war über die kanonischen Werke auch der Europäer im Bilde. Wichtige Debatten um den angestrebten neuen spezifischen Stil des Films, der sich von der Theatertradition (des Kabuki) lösen wollte, wurden seit Mitte der 1920er Jahre in Auseinandersetzung mit den ›westlichen‹ Kinematographien – der amerikanischen wie der europäischen, die als Orientierungspunkte dienten – geführt. Für den japanischen Autor Yasushi Ogino, der wiederholt in der am japanischen Kino sehr interessierten internationalen Avantgarde-Filmzeitschrift *Close up* (die englischsprachig in der Schweiz erschien), über die Kinematographie seines Landes schrieb, galt es 1932 – nachdem er neben Chaplin und von Sternberg eine lange Reihe von Namen französischer und deutscher Regisseure aufgezählt hat – als Notwendigkeit und als ein Fakt, »that we should thus explore in foreign fields in order to develop the internal spirit of a Japanese film aesthetic« (Ogino 1932: 110).⁵ Filmzeitschriften wie *Kinema-Junpō* oder *Eiga Orai* und *Eiga-Hyōron*, die ein Ort dieser Diskurse waren, legten bis Anfang der 1930er Jahre nicht nur Themenhefte zu einzelnen Regisseuren vor (so zu Abel Gance, Mauritz Stiller, E. A. Dupont, Jaques Feyder, Ernst Lubitsch, F. W. Murnau, Fritz Lang, Marcel L'Herbier, Victor Sjöström, G. W. Pabst, Sergej

5 Ich danke Karl Sierek für den Hinweis auf die Artikel von Ogino.

Eisenstein, René Clair und Joe May), sie druckten auch die Übersetzungen von theoretischen Artikeln aus Europa; so waren Theorie-Ideen von Marcel L'Herbier, Louis Delluc oder Jean Epstein und auch die von russischen Autoren aus dem Kreis um Sergej Eisenstein gut bekannt (siehe dazu Ogino 1932: 109–111). Tatsächlich übernahmen japanische Regisseure bald manche visuelle oder narrative Idee aus europäischen Quellen. Yamane (1985: 14) verweist auf eine Reihe von jüngeren japanischen Regisseuren, die sich von Erzählweisen, Bildformen und technischen Neuerungen des amerikanischen und des europäischen Kinos inspirieren ließen. Darunter war Teinosuke Kinugasa. Er orientierte sich mit *Kurutta Ippei* (1926) an der visuellen Welt des deutschen Film-expressionismus. Ein anderes Beispiel solcher Anlehnung gibt – als zeitgenössische Stimme – Yasushi Ogino in einem weiteren Artikel für *Close up* (Ogino 1933: 63):

Very soon after René Clair's *Sous les toits de Paris* was shown, we were much surprised to see in the opening scene of almost every Japanese talkie a camera which tracked forward from a higher to a lower level and in its ending scene tracked conversely, both scenes accompanied by the theme song.

Oginos kleiner Bericht aus erster Hand kann hier als Anhaltspunkt dafür dienen, wie interessiert und offensichtlich begeistert viele japanische Filmleute um 1930 Anregungen auch aus Europa aufnahmen. Zu ihnen gehört zweifellos auch Ozu. In *Walk Cheerfully* verbindet er die unübersehbaren Hollywood-Referenzen – sowohl Allusionen als auch strukturelle Anlehnungen – in augenfälliger Weise mit solchen aus dem europäischen Kino. Zwei davon mögen hier ein Schlaglicht werfen.

Ozu inszeniert in seinem Film gleich mehrfach einen mobilen Kamerablick vom fahrenden Auto (des Protagonisten) aus hinein in die Landschaft oder Stadtszenerie. In diesem mobilen Blick teilt sich die Lust an der inneren Bewegtheit des Bildes und am Eindringen des Blickpunkts des Bildes (der Kamera) in die Landschaft mit. Hier werden für Momente kleine *phantom rides* geboten, wie sie in dieser Form im zeitgenössischen Kino ihre Entsprechung in der programmatischen

Begeisterung der französischen Filmavantgarde im Zeichen der Ideen über *Photogénie* haben. 1925 von René Clair verfasste Sätze, in denen er dieselbe Begeisterung ausdrückt, wirken so, als seien sie für die entsprechenden Einstellungen in Ozus Film geschrieben (Clair 2016: 427):

Die Erde flieht unter der Motorhaube des Automobils dahin. Zwei geballte Fäuste. Ein schreiender Mund. Bäume, die einer nach dem andern in den Rachen der Leinwand gerissen werden.

Das Denken rivalisiert mit dem Tempo der vorbeiziehenden Bilder. Aber es fällt zurück und muss, besiegt, die Überraschung ertragen und überlässt sich ihr. Die Leinwand, der neue Blick, drängt sich unserem passiven Blick auf. In diesem Moment entsteht der Rhythmus.

Gleichzeitig kommen einem Eindrücke aus Jean Epsteins Film *Der drei-flügelige Spiegel* (*La glace à trois faces*, 1927) in den Sinn, der wie Ozu in *Walk Cheerfully*, nur noch entschiedener und zentraler, auf die Blicke von einem fahrenden Auto aus setzt (häufig in Fahrtrichtung, also in die Landschaft eindringend) und dabei erstaunliche visuelle Wirkungen – im Sinne der Auffassung Epsteins von *Photogénie* (siehe Epstein 2016) – erzielt. Nebenbei, nicht nur diese Fahreinstellungen, sondern auch die Art wie Autos im Stadtraum im Filmbild visuell inszeniert sind, aber auch das fließend Beiläufige, »Impressionistische« mancher filmischer Beobachtung lässt Epstein assoziieren.

Noch expliziter als diese erste Ähnlichkeit wirkt allerdings eine zweite: ein deutlich markierter Bezug auf Walter Ruttmanns Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927), der mit seinem ästhetischen Programm eine internationale Welle von weiteren Großstadtsinfonien auslöste und mithin fast ein Genre begründete (siehe Schweinitz 2016). Als Ozus Film seine Protagonistin in die moderne Arbeitswelt des Büros begleitet, ist der morgendliche Arbeitsweg und das Eintreffen im Büro mit einer klaren Anspielung auf Ruttmanns Berlin-Film inszeniert. Wie dort hebt sich die Jalousie vor einem Schaufenster, an dessen Fuß noch ein alter Papierbogen vom Wind herumgetrieben wird; danach sehen wir ganz in der Manier Ruttmanns eine Serie von Detail Einstellungen, die synekdo-

tisch für den morgendlichen Arbeitsbeginn stehen. Dazu gehören nahe Aufnahmen gehender Füße auf dem Trottoir und auf Stufen – Füße von Menschen, die offenbar ins Büro streben –, eine Reihe von zunächst leeren Garderobenhaken, die sich dann mit Hüten füllen, eine Doppelreihe von Schreibmaschinen, von denen Hände – sorgfältig choreografiert – die Schutzhauben abziehen. Bei all dem spielen das Prinzip *pars pro toto* und ein Moment des Seriellen mit, wobei letzteres hier ebenso wie bei Ruttmann auf das moderne rationelle Arbeitsleben hindeutet. Und nicht nur in dieser Sequenz, sondern immer wieder in *Walk Cheerfully* (auch gleich zu Beginn, wenn eine seriell organisierte Reihe parkender Automobile erscheint) lassen einzelne Einstellungen etwas vom Geist des Neuen Sehens, der auch Ruttmanns Berlin mitprägt, assoziieren. Das Ende der Bürozeit wird dann einige Zeit später durch eine nahezu spiegelbildliche, freilich verkürzte Sequenz markiert, in der ein Teil der Vorgänge vom Arbeitsbeginn im Gegensinn abläuft bis schließlich die Jalousie wieder heruntergelassen wird. Auf diese Weise geht, obschon die Handlungslogik des Films nirgendwo durchbrochen ist, doch auf einer zweiten Ebene ein ästhetisch autonomes Spiel mit der Handlung einher: Die (aufgeschobene) formale Schließung des kleinen Großstadtsinfonie-Pastiches durch den spiegelbildlichen Abschluss bringt endgültig ein Moment der Verselbstständigung mit sich.

Das sich hier andeutende spielerische Moment in der Gestaltung des Films läuft zugleich auf eine Art von partieller Distanzierung des Zuschauerblicks hinaus und schafft die Grundlage für die spezielle Poesie dieses Films. Man könnte auch sagen: Das spielerische Moment geht mit einer partiellen ›Entwicklung‹ des Geschehens einher, da dessen filmisch-ästhetische Konstruiertheit mit in den Blick rückt. Dieser Effekt ist nun ganz und gar nicht allein auf den Umgang mit Vorbildern aus der europäischen Avantgarde beschränkt, sondern zeigt sich interessanterweise auch bei der Anverwandlung der aufgegriffenen Elemente des amerikanischen Gangsterfilmgenres. Hier entsteht er durch Überinszenierung der Vorbilder.

Das macht der Anfang des Films sogleich deutlich: Kenji (Minoru Takada), der junge Gangster, und Chieko (Satoko Date), seine anfäng-

liche Freundin, haben spürbar – so wie sie uns als Hauptfiguren des Films in ihren ersten Szenen erscheinen – eine Art oszillierender Realität. Einerseits funktionieren sie als handelnde Personen in der diegetischen Welt. Gleichzeitig haben sie aber – daran lässt die Art ihrer filmischen Inszenierung keinen Zweifel – (bei Kenji zumindest zunächst) kaum eine andere Realität als die von konventionellen imaginären Wesen, von Kunstfiguren. Das erreicht Ozus Film durch eine überexplizite, offene Charakterisierung der Figuren als modellhafte Verkörperung filmischer Stereotype:⁶ Beide Hauptfiguren – und ebenso die sie umgebenden Nebenfiguren – erscheinen als Bündel von eindeutigen Zeichen. Letztere definieren die jeweilige Genrefigur, ohne dass zunächst irgendein individuelles psychologisches Profil gezeichnet würde. So erscheint Kenji in der ersten Sequenz des Films mit der schräg im Mund sitzenden Zigarette und den Posen lässigen Rauchens, mit dem eleganten Outfit aus wehendem Mantel mit weißem Schal, Anzug und Hut unverkennbar als erfolgreicher Filmgangster, der an einem für diesen Typus üblichen Ort auftritt: entlang der Gleise eines Rangierbahnhofs, hier zudem in einem modernen Hafen – ein Ort, der noch vor den Figuren etabliert und sogleich mit einer Polizeirazzia, der dazu gehörigen filmischen Verfolgungsjagd und mit kleinkriminellen Aktivitäten belebt eingeführt wird (Abb. 2).

6 Zum Konzept des Figurenstereotyps, auf das ich mich hier beziehe, siehe Schweinitz 2006: 43–97.



Abb. 2: Kenji (Minoru Takada) und sein »side kick« Senko (Hisao Yoshitani)

Kenjis Begleiter, dem es an Eleganz fehlt, erscheint mit seiner gedrunge-
nen Figur im ausgebeulten Anzug ohne Mantel, aber mit Melone (*bolder
hat*). Er wirkt auf den ersten Blick völlig unbürgerlich, etwas komisch
und Kenji unterlegen, diesem aber ergeben und ihm stets dienstbereit.
Er verkörpert – auch gestisch – ein Stereotyp des Side kicks. Als Chieko
wenig später die Szene betritt, ist rasch klar, dass sie hier als *femme fatale*
figurieren wird. Sie ist gleichsam als Stilikone inszeniert. Overdressed,
verleiht sie mit ihrem ausgestellten, etwas protzigen (aus dem Dunkel
hervorragenden) weißen Pelzkragen mancher bald folgender Einstellung
geradezu den visuellen Schwung von Jugendstilgrafik. Sie raucht und
versucht sich am Billard, das zur Zeichenwelt des amerikanischen Film-
gangsters gehört. Wenn sie schließlich visuell zu einem großen Poster in
Beziehung gesetzt wird, das eine Boxerin zeigt (und damit zugleich ein
neues globales Populärkulturphänomen ausstellt, welches Sexualisierung
und Aggressivität verbindet), dann ist sie – ebenso wie Kenji – als Figur
in ihrer Welt durch ein Bündel klarer Zeichen definitiv »gesetzt« (Abb. 3).



Abb. 3: Chieko (Satoko Date) vor dem Plakat der Boxerin mit Kenji

Bemerkenswert ist, dass Ozus Film in Hinsicht auf diese ostentative Zeichenhaftigkeit noch über seine amerikanischen Vorbilder hinausgeht, die den stereotypen Charakter ihrer Figuren meist in weit stärkerem Maße oberflächlich »zuzudecken« suchen. Ozu hingegen präsentiert die Stereotype unverhüllt als Stereotype. Wenn diese Figuren dann noch gern – wie in der Bar-Szene bei der Konfrontation mit einer gegnerischen Gruppierung – auf synchrone Weise kleine komödiantische, fast tänzerische Einlagen geben (die an die rhythmische Einstimmung in integrierte Filmmusicalnummern erinnern, wie es sie freilich um 1930 noch kaum gab, und mit ihrer Spielfreude aus dem Gangstergenre fallen), so trägt dies zur Steigerung ins offen Imaginäre bei. Diesem Effekt leistet auch die Bezugnahme auf berühmte Vorbildszenen (etwa auf die Szene im Dreamland Café aus Sternbergs *Underworld*) oder Kenjis Gangsternamen »Ken the Knife« Vorschub, der offensichtlich auf »Mack the Knife« anspielt, also mit der englischen Namensform von Mackie Messer, auf die Hauptfigur der 1928 in Berlin uraufgeführten *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill, die um 1930 international – auch in Japan – Furore machte.⁷ Alles in allem: Man kann Figuren wie Kenji

⁷ Ein Jahr später, 1931, kam der Film *Die Dreigroschenoper* (1931) von Georg Wilhelm Pabst nach Japan und 1932 folgte auch die japanische Uraufführung des Bühnenstücks.

oder auch Chieko nicht ›wörtlich‹ nehmen, ihre zeichenhafte Künstlichkeit sorgt dafür, dass sie sich immer *auch* als ironische Konstrukte lesen lassen.⁸

Das heißt nun nicht, dass uns vor allem Kenji den Film hindurch emotional unberührt ließe, aber selbst dann bleibt immer präsent, dass diese Figur (wie die anderen Figuren aus der Gangstersphäre noch stärker) letztlich kaum außerfilmische Realität beansprucht, sondern zur konventionellen Imaginationswelt des Kinos gehört. Es bleibt spürbar, dass diese Figuren einem Genre-Repertoire entstammen. Sie scheinen gleichsam in Anführungszeichen gesetzt und verhehlen ihren Charakter als Allusion nicht. Sie formieren – um einen Begriff von Roland Barthes aufzunehmen – ein »sekundäres semiologisches System« (Barthes 1964: 92): Wesen in der diegetischen Welt, die zugleich zeichenhaft auf ihre eigentliche Herkunft, auf ihre zentrale Referenz im Repertoire des konventionell Imaginären, der Mythologie des amerikanischen Kinos verweisen. In *Walk Cheerfully* stehen sie für eine *Imaginationswelt* der Moderne, wie sie sich in den zeitgenössischen Medien der Populärkultur mitteilt, aber kein Teil des japanischen Alltags ist.

Auf diese Weise erhält die Handlung über weite Strecken Leichtigkeit. Dennoch ist das Ganze nun aber weit mehr als *nur* ein autonomes Spiel. David Bordwell hat zweifellos treffend beobachtet, dass durch die Hebung des »formulaic genre« auf eine stilistische Ebene der Artifizialität Möglichkeiten für Ozu entstehen, ein sehr persönliches »autonomous aesthetic system« (Bordwell 1988: 202) auszuarbeiten. Doch hat die Artifizialität hier noch eine zusätzliche Seite, die nicht allein auf ästhetische Autonomie und nicht nur auf die spielerische Qualität hindeutet.

Für Ozus Film mit seiner Geschichte um Kenji, den jungen Gangster, Chieko, seine Freundin aus diesem dubiosen Milieu, und Yasue (Hiroko Kawasaki), seine spätere ›gute‹ Freundin, die Kenji dazu veranlasst, die Welt der Gangster zu verlassen, um ein bescheidenes, aber moralisch in-

8 ›Ironisch‹ im Sinne einer nicht unmittelbaren Lektüre und einer schwebenden, schwer fassbaren »unstable irony«, wie Wayne Booth (1974, siehe insbes. S. 240–250) diesen Begriff als Gegensatz zu einer eindeutigen, semantisch relativ klar zuzuordnenden »stable irony« (ebd.: 1–31) fasst.

treges Leben zu führen, hat der artifizielle Charakter der Figuren aus der Gangsterwelt noch eine andere Funktion. Er dient hier der Charakterisierung dieser Sphäre als einer Welt des Scheins, in der zwar Machtspiele forciert werden, der es aber an eigentlich menschlicher Substanz fehlt.

In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass allein Yasue über eine Familienbindung verfügt. Sie hat eine alte Mutter, die den für Ozus Ikonographie zentralen dampfenden Kessel betreibt und somit als Fixpunkt bescheidener familiärer Häuslichkeit ausgezeichnet ist, und sie hat eine kleine Schwester, um die sie sich hingebungsvoll kümmert. Yasue verkörpert also moralische Aspekte des alltäglichen Lebens und sie besitzt zweifelsfrei menschliche Substanz. Es ist dementsprechend kein Zufall, dass sie mit der traditionellen Sphäre des Alltags, gleichsam mit der Realität, verbunden ist. Obschon ebenfalls im modernen Büro arbeitend, gehört zu Yasue der Kimono sowie das traditionelle japanische Dekor. Auch wenn die Figur in diesem Dekor meist filmisch sehr delikat komponiert in Szene gesetzt wird und letztlich auch einem Stereotyp (einem des japanischen Kinos, mithin einer vertrauten Form der Erzählung über die eigene Realität) folgt, stellt sich in den Sequenzen um Yasue doch kaum der Eindruck von Derealisierung und Künstlichkeit ein.

Auf diese Weise unterstreicht der Film markant den Kontrast zu Yasues Gegenspielerin, Chieko, die im zweiten Drittel des Films noch einmal, jetzt an ihrem Büroarbeitsplatz, ausgiebig typisiert wird. Mit ihrer – auf den internationalen Typus des Girls hinweisenden – Bubi-kopf-Frisur (mit *l'accroche coeur*) wird sie ostentativ gezeigt beim Nagelfeilen, Kaugummikauen und Blättern in einem Modejournal, das hier geradezu als ein zentrales Objekt zur Charakterisierung der Figur dient. Dabei sitzt sie vor einem Plakat der modernen Zerstreungskultur und spielt eher misstrauisch an der Schreibmaschine, bis sie schließlich ihren Kaugummi darauf klebt. Mit dieser, den ersten Eindruck bestätigenden Typisierung als oberflächliche und wenig arbeitsame Person (fern von familiären Pflichten und von moralischen Erwägungen) verbindet sich nun zugleich intrigantes Verhalten.

Es ist offensichtlich, dass *Walk Cheerfully* für jene junge Frau Partei nimmt, die das moderne Leben mit traditionellen Werten verbindet und

ein maßvolles, verantwortungsbewusstes Leben führt, also für Yasue. Wenn es dieser schließlich gelingt, Kenji dazu zu bewegen, seine Position im Gangstermilieu, den dubiosen Reichtum und seinen sozialen Status aufzugeben, um eine einfache, ehrliche Arbeit als Fensterputzer aufzunehmen, dann steht dieser Wandel für dieselbe Tendenz. Nicht unwesentlich ist es dabei, dass Kenji in dem Maße, wie er aus seiner alten Welt austritt und mit dieser in Konflikt gerät, nicht allein sein filmisches Gangster-Outfit zugunsten einer schlichten schwarzen Bekleidung (allerdings bei Beibehaltung einer kleinen modernen Schirmmütze und eines Halstuchs) ablegt, sondern auch die selbstsichere Gestik der Gangsterfigur. Als er am Ende des Films noch einmal Chieko, nun mit ihrem neuen Liebhaber (der wie das Alter ego seines einstigen Selbst erscheint), begegnet, da lässt er sich nicht mehr zu seinem früheren gestischen Programm provozieren. Mit einer Demutsgeste, die den gesamten Körper erfasst und im traditionellen Sinne zugleich als Geste der Reue lesbar ist, geht er aus dieser Konfrontation als moralischer Sieger hervor (Abb. 4).



Abb. 4: Kenjis Demutsgeste

Am Ende des Films lässt er sich schließlich widerstandslos verhaften, um nach einer Ellipse und abgeessener Haft frei zu kommen und – ganz im Sinne einer klassischen Doppelplostruktur – mit Yasue das *happy end* zu feiern.

Es ist evident: Dieser Film mit seiner märchenhaften Wendung führt einen Diskurs über die Modernisierung der Gesellschaft, über deren Kehrseiten und das Verhältnis von Tradition und Moderne. Die Sphäre der Gangster wird filmisch mit Denk- und Verhaltensweisen verbunden, die als problematische Phänomene der Moderne gelten. Zugleich bleibt diese Sphäre etwas dem »eentlichen« Leben gegenüber Fremdes, Künstliches. Mit der Rückkehr Kenjis zu moralischen Werten ähnelt *Walk Cheerfully* durchaus der Schlusskonstruktion in damaligen amerikanischen Gangsterfilmen, ebenso wie mit der Hinwendung zur neuen guten Frau. Indes nimmt die moralische Wendung bei Ozu einen weit größeren Raum ein und besitzt ein größeres Gewicht als in amerikanischen Gangsterfilmen. Vor allem aber reagiert Ozus Film auf die eigene Realität, übernimmt das Genre nicht einfach, sondern *überträgt* es, verbindet es mit Stereotypen des (melodramatischen) japanischen Films und mit anderen, vor allem stilistischen Anlehnungen an das europäische Kino; er derealisiert Formen des Genres und macht sie dem eigenen – japanischen – Diskurs und dem sehr persönlichen ästhetischen Spiel dienstbar. Im Ergebnis ist ein Film entstanden, der unverkennbar das Signalement der Moderne trägt und sich mit seinen Bezugnahmen zwischen amerikanischer, europäischer und japanischer (Film-)Kultur in einem wahrhaft transnationalen Raum entfaltet. *Walk Cheerfully* wäre falsch beschrieben, wollte man ihn als Kino bloßer Anleihen fassen. Ozu ist ein Film gelungen, in dem sich eine neue Erfahrung in der Moderne artikuliert, zur der auch die transnationale Erfahrung mit dem Kino jener Zeit gehört. Sie wird sehr individuell, poetisch und mit dem Blickpunkt eines Japaners angeeignet.

Dabei fällt noch etwas ins Auge: So klar in der Metastruktur des Films mit dem *happy end* Sympathien für traditionelle Momente des japanischen Alltagslebens widerhallen, so bleibt die Verteilung der Sympathien, Attraktionen und Reize in *Walk Cheerfully* doch ambivalent, denn der moralische Diskurs gegen die Gangsterwelt beschädigt letztlich nicht die filmisch so stark erscheinende Faszination durch die Moderne. Das Moment der Deralisierung und des Artifiziiellen der Genrefiguren leistet auch in diesem Sinne gute Dienste. Insofern gelingt dem Film

auf mehreren Ebenen das Spiel einer hybriden Integration von Gegensätzlichem.

Literatur

- Barthes, Roland (1964), *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M.
- Baskett, Michael (2008), *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu.
- Booth, Wayne C. (1974), *A Rhetoric of Irony*, Chicago.
- Bordwell, David (1988), *Ozu and the Poetics of Cinema*, London.
- Clair, René (2016), Rhythmus [1925], in: Margrit Tröhler/Jörg Schweinitz (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie, 1906–1929*, Berlin, S. 427–430.
- Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.) (2002), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M.
- Epstein, Jean (2016), Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie [1926], in: Margrit Tröhler/Jörg Schweinitz (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie, 1906–1929*, Berlin, S. 437–445.
- Giese, Fritz (1925), *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München.
- Hoch, Angelika (2003), Mitarbeit: Erika und Ulrich Gregor, *Yasujiro Ozu. Texte zu Werk, zur Person, zu den Filmen*. Kinemathek 94, Berlin.
- Kawabata, Yasunari (1999), *Die rote Bande von Asakusa* [japan. 1930], Richmond Bollinger (Übers.), Frankfurt/M.
- Kracauer, Siegfried (1977), Das Ornament der Masse [1927], in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/M., S. 50–63.
- Lewinsky, Mariann (1997), *Eine verrückte Seite: Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan*, Zürich.

- Maier, Charles S. (1970), Between Taylorism and Technocracy: European Ideologies and the Vision of Industrial Productivity in the 1920s, in: *The Journal of Contemporary History*, Jg. 5., H. 2, S. 27–61.
- Ogino, Yasushi (1932), Film Criticism in Japan, in: *Close up*, Jg. 9, H. 2 (Juni), S. 107–114.
- (1933), Japanese Film Problems. 1932, in: *Close up*, Jg.10, H. 1 (März), S. 60–66.
- Rathenau, Walther (1912), *Zur Kritik der Zeit*, Berlin.
- Saunders, Thomas J. (1994), *Hollywood in Berlin. American cinema and Weimar Germany*, Berkeley.
- Schütz, Erhard (1988), Fließband – Schlachthof – Hollywood. Literarische Phantasien über die Maschine USA, in: Erhard Schütz/Norbert Wehr (Hg.), *Willkommen und Abschied der Maschinen*, Essen, S. 122–143.
- Schweinitz, Jörg (2006), *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin.
- (2016), Maschinen, Rhythmen und Texturen. Die filmische Imagination einer Metropole: *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* von Walter Ruttmann, in: Ute Schneider/Martina Stercken (Hg.), *Urbanität. Formen der Inszenierung in Karten, Texten und Bildern* (Reihe: Städteforschung 90), Köln, Wien, S. 157–170.
- Sierek, Karl (2018), *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949*, Wiesbaden.
- Yamane, Keiko (1985), *Das japanische Kino. Geschichte, Filme, Regisseure*, München, Luzern.